



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

**Être avec l'Autre ›à la polonaise‹. Entre ethos et sexualité, ou comment se
décompose le fantasme? Le cosaque de Goszczyński et la Chabraque
d'Irzykowski**

Ritz, German

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-61832>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Ritz, German (2012). Être avec l'Autre ›à la polonaise‹. Entre ethos et sexualité, ou comment se décompose le fantasme? Le cosaque de Goszczyński et la Chabraque d'Irzykowski. In: Grudzinska, Agnieszka; Siatkowska-Callebat, Kinga. Minorités littéraires (et autres) en Pologne. Paris: Institut d'études slaves, 73-84.

Quoi qu'il en soit, les notes d'Andrzejewski étaient plus en sécurité dans leur nouvelle « résidence », où, de surcroît, elles ne risquaient pas de tomber dans l'oubli. En effet, même après la mort d'Andrzejewski, Irena Szymańska a protégé ce « dépôt », tout en veillant à ce qu'il soit accessible aux chercheurs. C'est grâce à elle que j'ai pu découvrir l'existence du journal et le lire ; je doute qu'elle l'eût permis si la volonté d'Andrzejewski avait été autre.

Les intentions de l'écrivain se reflètent-elles dans sa façon de rédiger le journal ? Par périodes, Andrzejewski maintenait deux variantes parallèles de ses notes, et quelquefois même trois ! Dans l'une d'elles, il omettait certains faits ou commentaires, en ajoutait d'autres et camouflait l'identité de certaines personnes en les cachant derrière des initiales ou la première lettre de leur prénom. Cette « stratégie » était-elle appliquée à la « version » destinée à une éventuelle publication ? Cela paraît vraisemblable.

À la fin des années cinquante, Andrzejewski se mit à publier, de temps à autre, des fragments de son journal, notamment en 1959 dans l'hebdomadaire *Nowa Kultura* quelques extraits écrits durant l'occupation allemande¹⁵. En 1966, il puisa dans les notes rédigées alors qu'il travaillait sur *Cendre et diamant* et il ajouta des passages choisis de ces notes à une nouvelle édition du roman¹⁶. Dorénavant, ces fragments accompagneront toujours l'œuvre la plus célèbre d'Andrzejewski.

On retrouve un lien semblable entre le journal et la publication du roman *Apelacja* [Sollicitation]. Ce petit livre, écrit en 1967 et longtemps interdit par la censure, parut d'abord à Paris¹⁷, et lorsqu'en 1983 sa diffusion fut enfin possible en Pologne, Andrzejewski joignit à cette œuvre les notes rédigées pendant la période où il l'avait composée¹⁸.

Ainsi, il nous paraît très probable que, si la mort ne l'avait pas emporté quelques mois plus tard, il aurait continué à publier des extraits de ses notes¹⁹.

Cette idée est corroborée par un commentaire que fit *a posteriori* Andrzejewski à propos de son journal des années cinquante. Après l'avoir relu quelque vingt ans plus tard, constatant que la censure politique ne pourrait toujours pas en accepter la publication, il remarque alors :

Apparemment, j'ai écrit beaucoup de pages qui sont condamnées au silence. Auront-elles un jour le droit de parler ? Quand cela sera-t-il possible ? Je ne puis le savoir²⁰.

Aujourd'hui, alors que la censure politique n'est plus de rigueur en Pologne, les ayants droit des œuvres d'Andrzejewski seront, semble-t-il, favorables à une publication du journal dans son intégralité. Mais est-ce une raison suffisante pour passer à l'acte²¹ ?

15. Jerzy Andrzejewski, *Życie duże i male* [La grande Vie et la petite], *m Nowa Kultura*, n°29, 1959.

16. Jerzy Andrzejewski, *Popiół i diament*, Varsovie, PIW, 1966.

17. Jerzy Andrzejewski, *Apelacja*, Paris, Institut Littéraire, 1968.

18. Jerzy Andrzejewski, *Apelacja*, Varsovie, Czytelnik, 1983.

19. Dix ans après la mort d'Andrzejewski, sa fille donna son accord pour la publication des notes que la naissance de son frère cadet, Marcin, en 1943, avait inspirées à leur père. Ces notes ont été réunies dans le volume intitulé *Zeszyt Marcina* [le Cahier de Martin], Varsovie, Wydawnictwo Prokop, 1994.

20. «Bardzo dużo stronic pisałem dla milczenia. Czy glos im będzie dany i kiedy, tego wiedzieć nie mogę.» Il inscrivit ces phrases en octobre 1978 sur un fragment du journal de 1958.

21. La première version de cette communication a été rédigée en 2004. Depuis, j'ai pris la décision de publier le journal d'Andrzejewski, ainsi que sa correspondance avec son épouse. Je travaille actuellement à la préparation de ces deux volumes.

German RITZ
Université de Zurich

Être avec l'Autre « à la polonaise ».

Entre ethos et sexualité, ou comment se décompose le fantasme ?

Le Cosaque de Goszczyński et la *Chabraque* d'Irzykowski

L'Autre est depuis longtemps une catégorie interprétative de prédilection dans les sciences humaines et, par ce biais, dans les études littéraires. Cette catégorie reste un centre d'intérêt pour des disciplines comme la sociologie de la littérature, la psychologie de la littérature et surtout les *gender studies*. L'Autre, c'est avant tout ce qui est inexprimable, ce qui se trouve à la lisière de l'esprit et du langage, ce qui touche au *sacrum*, et - à l'époque postmétaphysique - se remplit d'un contenu sans cesse renouvelé, portant des étiquettes changeantes. Depuis le XIX^e siècle, l'Autre envahit surtout les domaines de *Y ethos* et de la sexualité ; ces deux notions, l'étrangeté ethnique et l'Autre sexe, s'entremêlent alors souvent. La plupart des stéréotypes nationaux, tant affectionnés au XIX^e siècle tourné vers le nationalisme, se manifestent, on le sait, dans les images de la typologie sexuelle et portent la marque du *gender*, alors que les fantasmes sexuels, projetés par le modernisme de la fin du XIX^e siècle, s'appuient le plus souvent sur la différence ethnique. Ce sont surtout *h. femme fatale* (les Slaves de Sacher-Masoch) et, dans une moindre mesure, *lafemme fragile*, qui ont un besoin supplémentaire d'un autre *ethos* ethnique; le *Tadzio de Mort à Venise*, de Thomas Mann, et la *Lolita* de Nabokov, dans sa première version en russe (*Volšebnik/The Enchanter*), sont également les représentants d'une autre appartenance ethnique. Les forces réunies de *Y ethos* et du sexe amplifient l'altérité, montrent par des discours de forme différente ce qui est définitivement inexprimable, caché derrière la dissemblance.

Le fantasme fait partie de l'imaginaire sexuel. L'imagination sexuelle projette des représentations ou des images fantasmatisques qui, dans les grands fantasmes sexuels (comme le sadisme, le masochisme, l'hystérie, etc.), dépassent l'expérience individuelle et deviennent, à travers la littérature, des images et des catégories générales ancrées dans la culture. Tous essayent de cerner l'Autre sexe qui, surtout dans le masochisme, dans l'hystérie ou dans le fantasme de la nymphe chez Nabokov (pour n'énumérer que les fantasmes typiques de la modernité), représente l'altérité du rôle sexuel et du corps. Le « je » fantasmatisque essaie d'approprier l'Autre. Le fantasme opère d'habitude par la transgression sexuelle (*gender-shift*) de l'homme et transforme le corps en corps de la culture, censé rompre la fixation génitale. Par conséquent, grâce à ces nombreuses transformations fantasmatisques, les images de l'Autre gagnent en profondeur et se trouvent liées aux représentations mythiques.

Ces images sont à l'origine d'une longue tradition, surtout lorsqu'elles sont issues d'œuvres littéraires ou picturales majeures. Leur existence seule, et surtout leur rapport

aux fantasmes, en dit long sur une culture donnée. Nous n'avons pas l'intention d'établir ici une cartographie des fantasmes polonais ; nous voulons seulement, en nous appuyant sur des exemples mutuellement dépendants d'images fantasmatisques, décrire la spécificité polonaise de l'approche du fantasme.

La Pologne, multiculturelle par le passé, connaît beaucoup d'images traditionnelles de l'Autre ethnique. Cependant certaines d'entre elles, par exemple la représentation du Russe ou de l'Allemand, ont pris une forte connotation politique depuis les partages ; elles n'ont donc plus vraiment valeur de fantasme, car l'Autre, qui nous intéresse ici, doit être en même temps quelqu'un de familier. On trouve cette approche de la différence tout au long du XIX^e siècle dans les Confins ukrainiens (la Galicie, la Volynie, la Podolie), surtout dans l'image du Cosaque, moins souvent, à mon avis, dans celle du Juif, lié de la même manière depuis longtemps à cette région et qui pourrait tout aussi bien constituer une création fantasmatisque. Dans l'imaginaire polonais, le Juif est mieux localisé géographiquement et socialement que le Cosaque, et donc moins ambivalent. L'Ukraine et les Cosaques deviennent de plus le terrain où se déploie une frénésie qui, en tant que forme littéraire, est surtout liée à l'école « ukrainienne » polonaise (Goszczyński ou Słowacki). Des images frénétiques du corps constituent le vecteur le plus courant de la fantasmagorie romantique.

Le Cosaque fantasmatisque

Dans l'imaginaire polonais romantique, dans ce romantisme qui est sous forte influence lituanienne depuis l'insurrection¹, la figure du Cosaque occupe une place centrale et très confuse. Les chercheurs polonais sont conscients de la signification de cette figure, comme en témoignent les travaux de Janion, Kwapiszewski et Delaperrière², mais aucune étude plus vaste n'a été consacrée à ce sujet, pourtant essentiel pour le romantisme. L'image romantique de l'Ukraine, avec la figure du Cosaque au centre, est très complexe et ne peut être présentée ici de manière exhaustive ; nous nous focaliserons seulement sur sa valeur fantasmatisque.

Pour les Polonais du XIX^e siècle, dans le nouvel ordre de l'Europe centrale, les Cosaques se trouvent comme eux dans le camp des vaincus. Pourtant, nation de révoltés, les Cosaques avaient continué aux XVII^e et XVIII^e siècles à être leur principal adversaire. Michał Czajkowski³, dans ses nouvelles et ses romans « ukrainiens », écrits dans les années 1870, fait ressortir ce qui lie la noblesse polonaise et les Cosaques, et, fortement influencé par le messianisme, il adapte ces éléments communs en fonction d'un mythe fondateur.

1. Il s'agit du soulèvement national de novembre 1830 (NdR).
2. Maria Janion, «Kozacy i górale» [Cosaques et montagnards] in *Gorączka romantyczna* [la Fièvre romantique], Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2007, pp. 325-263 ; *Koliszczyzna*, in M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, [le Romantisme et l'histoire], Varsovie, PIW, 1978, pp. 111 -130 ; Marek Kwapiszewski, *Kozak romantyczny* [le Cosaque romantique], in R. Łużny (éd.) *Miedzy Wschodem a Zachodem* [Entre l'Orient et l'Occident], Varsovie, PWN, 1991, pp. 271-283 ; Maria Delaperrière, *le Cosaque dans la littérature polonaise : héros ou antihéros*, in M. Cadot, É. Kruba (éd.), *les Cosaques de l'Ukraine*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 191-200.
3. Michał Czajkowski (1804-1886), écrivain et poète, faisant partie de « l'école ukrainienne » du romantisme polonais (NdR).

J. B. Zaleski⁴, lui-même bien éloigné de l'utopie d'une nouvelle grande Pologne, avait ouvert la voie aux ruthénophiles dans les années vingt. Cependant, ses figures de Cosaques sont trop familières pour acquérir le statut de fantasme. La tradition fantasmatisque a été établie par Malczewski dans *Maria*, un texte culte des années 1820⁵ où les personnages fantasmatisques viennent d'une société de magnats et de petite noblesse, encore tout à fait polonaise, alors que l'Ukraine et le Cosaque, qui ouvrent le texte, ne font qu'établir l'espace du drame familial avenir : « Et l'Ukraine verdoyante reste vide, triste, nostalgique...⁶ ». La figure suggestive du Cosaque sur son cheval devient, à cause de sa dynamique et de l'espace ouvert qu'il traverse, un phénomène romantique fondamental, en quelque sorte le « signe poétique » d'une ère stylistique nouvelle, mais non un sujet agissant dans le drame familial.

Goszczyński, dans son *Château de Kaniów* [Zamek kaniowski], écrit en 1828, place la figure du Cosaque Nebaba au centre de l'image fantasmatisque de l'Ukraine et esquisse les sujets de nouvelles et de drames ukrainiens plus tardifs écrits par divers auteurs, allant de Czajkowski à Słowacki. Pour percevoir les personnages de Cosaques de manière fantasmatisque et mythique, il est important de savoir qu'ils sont impliqués, souvent directement, dans la révolte paysanne de 1768 (*koliszczyzna*), ce sont donc des personnages historiques. Par conséquent, la fascination romantique se brise du point de vue « polonais » et, du point de vue du narrateur, elle procède d'une sorte de « dissolution » du fantasme et de son contenu mythique. Le Cosaque romantique représente pour l'Europe entière une société et un ordre social étrangers et exotiques. De plus, en tant qu'image du cavalier, il constitue un phénomène corporel, plein de force et de vitalité, composé à la fois du cheval et de l'homme, fascinant surtout pour les peintres. Goszczyński ne met en avant le côté charnel de son Cosaque qu'au moment de sa mort, en se servant de l'image de Nebaba empalé, plus évasive que concrète. L'empalement en tant que tel signifie l'immobilisation brusque de la figure dynamique du cavalier. À cause de la pénétration, c'est un signe sexuel plus qu'évocateur : il suggère la virilité tout en la contestant. Goszczyński ne profite pas de cette signification sexuelle et passe outre la mort de Nebaba, ce qui est confirmé dans le récit lui-même. L'interprétation érotique « nécrophile » et fantasmatisque se déplace d'une certaine manière sur un personnage de l'entourage de Nebaba : Ksenia, sa malheureuse amante qui embrasse le mourant, ce qui rappelle très explicitement la Salomé biblique. Ce déplacement qui s'opère dans la scène finale est caractéristique de l'approche du fantasme dans son ensemble. Dans l'histoire du triangle amoureux, l'altérité multiple du Cosaque reste (comme dans le roman gothique, caractéristique de l'époque) soumise aux procédés épiques, et par là même est comme anéantie. Nebaba, malheureux en amour, se trouve entre Orlika qui, ainsi que nous l'apprenons à la fin, le trompe (obligée d'épouser le régisseur qui l'a séduite), et Ksenia, malheureuse et démoniaque, autrefois séduite par lui et qui essaie en vain de le charmer sur la route du château. Le caractère fantasmatisque du Cosaque s'introduit dans les deux personnages féminins, car Orlika - telle Judith - tue perfidement son mari. Ensuite, poursuivie dans le labyrinthe du château, elle est atrocement tuée précisément par un Ukrainien, Szwaczko. Au moment de leur mort, Orlika et Ksenia

4. Józef Bohdan Zaleski (1802-1886) - écrivain et poète, l'un des plus célèbres de « l'école ukrainienne » à côté d'Antoni Malczewski (1793-1826) et Seweryn Goszczyński (1801-1876) (NdR).
5. La première publication date de 1825 (NdR).
6. Traduction littérale de «I pusto - smutno - tęskno w bujnej Ukrainie», Antoni Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, v. 1467 qui clôture l'œuvre (NdR).

deviennent des figures particulièrement charnelles. L'altérité des deux personnages féminins est soulignée par la double analogie avec les héroïnes bibliques et mythiques de Judith et de Salome, ce qui n'enlève rien à leur signification multiple. Dans ce contexte, le double déplacement de l'altérité sur les personnages féminins met moins l'accent sur l'histoire de la sexualité et l'opposition sexuelle que sur l'altérité du Cosaque. La figure « sublimée » du Cosaque, malgré ses liens étroits avec l'insurrection paysanne de 1768, peut devenir *l'alter ego* du poète, peut-être également dans la scène où, avant l'assaut du château, Nebaba monte sur un arbre et règne sur les hauteurs.

Cette manière de déplacer le fantasme sur la figure du Cosaque, présente déjà chez Malczewski, est reprise plus tard par Słowacki. Dans *la Vipère* (*Żmija*), poème ukrainien écrit dans sa jeunesse (1831), de toute évidence sous l'influence de Goszczyński, l'objet d'admiration tient moins à la figure du Cosaque qu'à la virtuosité même de la narration et de la langue, ce qui a déjà été remarqué par Kleiner⁷. Le feu d'artifice rhétorique du premier acte de *Mazepa* (1840) fait écho à cette autofascination : il s'agit d'un drame qui est également construit autour du personnage fantasmatique du Cosaque. De la même manière que dans *Maria*, le Cosaque arrive dans le drame familial depuis l'extérieur, mais, à la différence de Malczewski, il ne reste pas en dehors, mais s'implique dans le drame et en réalité le déclenche lui-même. Mazepa⁸ était, longtemps avant Słowacki, une figure mythique de la littérature et de la peinture : son caractère fantasmatique a notamment fasciné certains peintres français des années vingt, surtout Géricault et Delacroix, bien qu'à l'époque les dessins anecdotiques de Vernet et de Boulanger fussent beaucoup plus populaires. La prouesse⁹ de Słowacki tient au fait que son Mazepa n'est pas une projection du désir de l'Autre, mais déplace cette altérité de nouveau sur les personnages polonais, situés à l'intérieur du drame, les fait entrer dans le labyrinthe du désir, et par là même les transforme. Mazepa n'est pas une figure de l'Autre, il est l'Autre. Słowacki change également la scène à l'origine du fantasme de Mazepa. Le Cosaque capturé n'est pas ligoté nu, couché sur le dos d'un cheval, ce qui signifie exposition à tout le monde, mais il est emmuré : difficile de trouver une image plus opposée à celle que véhicule la tradition. Le fantasme du Cosaque « à la polonaise » contient souvent une stratégie d'effacement ou d'affaiblissement de la figure du Cosaque, ou plus précisément de son corps. Sur sa toile, Kossak¹⁰ rend à la figure fantasmatique du cavalier nu sa position naturelle. Déjà, dans l'œuvre de Goszczyński, Nebaba empalé, comme nous l'avons signalé, disparaît progressivement derrière les personnages de substitution des femmes, et derrière le narrateur. Seménko, dans *le Songe d'argent de Salomé* (*Sen srebrny Salomei*, 1844), est brûlé à la fin. Le côté charnel du Cosaque disparaît. La frénésie des images épiques du *Songe d'argent de Salomé* se concentre plutôt sur le sort terrible des victimes polonaises du massacre de Humań, et non sur les victimes ukrainiennes. Le fantasme s'inscrit dans les corps des Polonais et leur revient, de même que le désir de l'Autre dans *Mazepa*.

7. Juliusz Kłtinev, *Juliusz Słowacki*, vol. 1, Lvov, 1923, pp. 137 et suivantes.

8. Ivan Mazepa, né autour de 1639 et mort en 1709, fut un hetman mythique des Cosaques (NdR).

9. Cf. mon analyse *Mazepa jako romantyczna figura Innego* [Mazepa, une figure romantique de l'Autre] in : G. Ritz, *Nie w labiryncie pożądania : gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu* [le Fil dans le labyrinthe du désir : gender et sexe dans la littérature polonaise du romantisme au post-modernisme], Varsovie, Wiedza Powszechna, 2002, pp. 85-110.

10. Juliusz Kossak (1824-1899), peintre polonais, connu surtout pour ses scènes de batailles et portraits de chevaux. Nombre de ses peintures montrent sa fascination pour les Cosaques (NdR).

Pour clore la réflexion sur le fantasme « à la polonaise » exprimé par l'image romantique du Cosaque, il faut remarquer que l'appropriation directe, justifiée par des raisons politiques, n'est pas la forme la plus courante. Nous trouvons cette forme chez Czajkowski, où la noblesse polonaise et les Cosaques deviennent ensemble l'Autre de l'Europe ; nous la trouvons aussi dans les remarques « ethnographiques » de Rzewuski " au sujet de la Sitch de Zaporojié, dans la nouvelle éponyme, où le guide cosaque des Polonais qui se retrouve dans un monde étranger se révèle être un noble polonais évadé. Ce qui est étranger devient familier.

Cependant, l'image d'un Cosaque étranger, hostile aux Polonais, celle d'un « Hajdamak » du XVIII^e siècle, s'ancrera plus durablement dans la littérature. Le souvenir historique entrave la signification fantasmatique. On peut discerner deux modes de réduction. Soit le fantasme du Cosaque se déplace sur les personnages de son entourage, porteurs de différence conventionnelle, comme les femmes, soit « l'Être avec l'Autre "à la polonaise" », projeté sur le Cosaque, se déplace en retour vers les auteurs. Ce modèle binaire du Cosaque-ennemi se doit d'être complété par la conception de Michał Grabowski dans sa *Koliszczyzna* de 1838. Ici, les souvenirs d'un Cosaque rendent à cette insurrection sa véritable valeur historique, celle d'un massacre commis sur les populations polonaises et juives en Ukraine. La différence se déplace de la figure du Cosaque sur le massacre lui-même et sur la tentative pour le décrire.

L'Être avec l'Autre dans la littérature, et surtout le fantasme de l'Autre, concerne également la langue et établit ses limites. Le drame et le poème tolèrent plus aisément que la prose narrative les changements de langage que fait intervenir l'Autre. Toutefois, l'Autre peut aussi changer cette dernière, comme en témoigne l'exemple de Grabowski.

L'Autre dans la Chabraque¹²

Le romantisme remplissait les Autres cultures de contenus plus ethniques que sexuels. À la fin du XIX^e siècle, le modernisme se superpose au romantisme et va inverser ce rapport, ce qui signifie également une présence croissante du fantasme. Le modernisme, sur le modèle du romantisme, préférera du point de vue géographique les Confins ukrainiens, mais, en déplaçant l'accent de la vaste région de la Volynie et de la Podolie vers l'espace plus compact de la Galicie. Iwaszkiewicz¹³ se plaisait à placer les désirs homosexuels dans l'espace ukrainien, surtout lorsque ceux-ci prenaient la forme du fantasme ; la culture de passage était pour lui un élément important permettant d'exprimer l'inexprimable. Schulz a placé sa réalité fantasmatique (surtout picturale) en Galicie et Gombrowicz, dans *Cosmos*, son roman le plus fantasmatique, envoie son héros, qui porte ses propres traits, de Varsovie à Zakopane, village de prédilection des modernistes, situé dans des montagnes des Tatras.

11. Henryk Rzewuski (1791-1866), romancier et journaliste polonais (NdR).

12. Karol Irzykowski, *Paluba. Sny Marii Dunin* (première publication en 1903), Wrocław, Ossolineum, 1981. *La Chabraque, les Rêves de Maria Dunin*, édition bilingue d'extraits choisis, traduction de Patrick Rozborski et Kinga Siatkowska-Callebat, *Cultures d'Europe centrale*, hors-série n° 5, Centre de civilisation polonaise, CIRCE, Paris ; Varsovie, 2007 (NdR).

13. Jarosław Iwaszkiewicz (1894, Kalnik, aujourd'hui en Ukraine - 1980 Varsovie), poète, romancier, dramaturge, essayiste, traducteur, cofondateur du groupe poétique Skamander (NdR).

L'identification de la Galicie à l'espace fantasmagorique ne vient cependant pas de la littérature polonaise, mais de l'œuvre de Sacher-Masoch. À l'évidence, Irzykowski ne cherche pas l'inspiration chez ce dernier, il essaie néanmoins de créer son équivalent dans *la Chabraque*, le texte le plus allemand de la littérature polonaise. Zofia Nałkowska, se fondant sur un pré-texte à ce roman, les « Mémoires pour Erna¹⁴ », disparu dans les incendies de Varsovie lors des bombardements allemands en septembre 1939, suppose que ce roman hybride, dont la genèse constitue une partie de l'expérience narrative, décrit en définitive ou cache un fantasme sexuel de l'auteur¹⁵.

Nous pouvons dire que *la Chabraque* est l'essai maximaliste d'une présentation, sous forme narrative, d'un fantasme sexuel où, du point de vue psychologique, le fantasme n'équivaut pas à la sexualité, mais est créé lors de différentes tentatives de sa compréhension. Et c'est justement l'expérience sexuelle, en tant qu'élément extérieur et supérieur aux différents projets culturels, qui met fin au fantasme, aussi bien dans le palimpseste (*les Rêves de Maria Dunin*) que dans le roman. À la veille de la naissance de la psychologie moderne, Irzykowski décrit le « Ça » et l'altérité sexuelle en utilisant à plusieurs reprises le motif des frontières culturelles. Piotr, le héros principal du roman, issu d'un milieu social défavorisé, est un enfant adoptif dans la famille Strumieński, une famille noble de Galicie ; la peintre allemande Angelika, le premier amour de Piotr, celle qui déclenche le fantasme, est aussi quelqu'un d'étranger ; l'actrice russe, Berestajka, qui dévoile la sexualité de Piotr en tant que construction, l'est également ; l'étrangère est enfin la folle Kseńka. En revanche, les personnages appartenant à la culture polonaise (dominante), comme la deuxième femme de Piotr, Ola, et la jeune Paulina décomposent le fantasme par leur sexualité (ordinaire).

L'histoire pathologique de la famille Strumieński et l'intégration de l'Autre

La Chabraque présente l'histoire d'une famille de la noblesse galicienne qui choisit dès le début une voie parallèle. Les fils (Piotr et Pawel) existent sans leurs pères. Le comte Strumieński, hanté par les remords car il a tué par mégarde lors d'une partie de chasse le père de Piotr, enlève celui-ci à sa mère et le fait passer de la chaumière au château. L'histoire d'une individualisation pathologique ne joue pas de rôle particulier dans le roman, mais explique le caractère spécifique du héros, en tant que construction extérieure au complexe d'Œdipe, introduit comme un « Moi » non écrit. Piotr et Angelika projettent leur couple en dehors du modèle familial, sans analogie, en tant que forme primaire et finalement assez narcissique. Lorsque leur premier enfant meurt à la naissance, leur lien est rompu, ou du moins traverse une grave crise. C'est seulement le fils issu du second mariage, Pawel, qui va essayer de se forger une individualité en passant par un drame familial un peu artificiel, d'abord le drame de la puberté lorsque, dans un acte narcissique d'union avec son père devant le portrait d'Angelika¹⁶, il se crée à nouveau. C'est son père qui l'a impliqué dans

14. À la suite d'une annonce parue dans la presse, Karol Irzykowski entretient un échange de lettres avec Erna Brandówna, à qui il consacrera en 1898 une partie de son journal intime. Il ne reste aujourd'hui que quelques traces de cet échange. Voir à ce sujet Karol Irzykowski, *Dziennik II* [Journal II], in *Pisma*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 2001, p. 557 (NdR).

15. Zofia Nałkowska, *Dziennik, 1909-1917* [Journal, 1909-1917], Varsovie, Czytelnik, 1979, p. 120.

16. Les citations d'après l'édition de Biblioteka Narodowa, Wrocław, Ossolineum, 1981, p. 244.

ce drame familial artificiel¹⁷. Le drame d'une individualisation artificielle (car évoluant en dehors de la famille naturelle) comporte deux moments caractéristiques de la psychologie des profondeurs : Pawel, se trouvant devant le tableau d'Angelika, reproduit quelque chose qui ressemble au stade du miroir¹⁸, ce qui est annoncé par le regard effrayé de sa mère (chap. XV). Lorsque son père détruit l'idole de sa fausse mère¹⁹, Pawel trouve une nouvelle incarnation de sa mère dans le personnage de Kseńka, incarnation brisée également par son père plus tard. Le père tire sur la folle lorsque celle-ci veut rendre visite à Pawel malade. Ce procédé d'individualisation du fils n'est que trop envahi par l'histoire familiale refoulée. Le personnage de la folle du village qui s'introduit dans la résidence des maîtres incarne, de manière déformée, les origines simples, refoulées par Piotr, y compris l'exclusion du désir sexuel de l'Autre, présent dans cette citation de Mickiewicz comme « l'insecte sur une fleur de rose²⁰ », qui est la laideur même, proche du grotesque et déformant dangereusement le sens. Les autoconstructions qui jouent librement avec l'individualisation en dehors de la famille touchent toujours à la mort. Les cadavres qui restent après ce processus sont toujours féminins, comme c'est le cas dans *les Rêves de Maria Dunin* : Angelika qui se suicide et Kseńka qui est assassinée.

L'hymen cornutum, le beau corps de Piotr Strumieński et le fétiche

L'individualisation et la construction des rôles touchent à la sexualité, aussi bien dans le roman que dans le palimpseste. L'apparition de la thématique sexuelle s'accompagne d'un changement dans la narration, qui se rapproche du grotesque. Kseńka est laide et sensuelle ; c'est une instance en dehors de la culture. *L'hymen cornutum* d'Angelika, un défaut physique qui doit être enlevé par le médecin, est en même temps l'attribut « masculin » de l'amazone ou de l'ange. L'ambivalence et le bagage sémantique de ce « symbole sacré » qu'est *l'hymen cornutum* (p. 202) dépasse le phénomène de Kseńka. Kseńka est la dernière hypostase dans une longue série de « chabraques » ou de « Ça » freudien, *l'hymen cornutum* en est la première. En tant que signe charnel caché, il est traité de manière plus discrète que le phénomène de Kseńka, il présente surtout l'aspect culturel d'une anomalie de l'hymen, à savoir son importance dans la formation de la liaison entre Piotr et Angelika. Liaison « première », elle servira d'exemple aux autres liaisons, notamment à la liaison avec Ola. *L'hymen cornutum* est donc un signe de sublimation, et le reste ; même une fois la liaison consommée, il est un signe idéal du dépassement de soi-même, menant, au-delà du désir sexuel, à la recherche d'une situation stable (p. 65).

Le roman nous présente seulement le projet de sublimation, ou plutôt l'échec de ce projet, confronté à la vie, mais en même temps il parle de sa solidité irrationnelle. Dans les péripéties de la sublimation sexuelle de *l'hymen cornutum*, le signe spirituel redevient finalement ce qu'il était au départ, à savoir l'hypostase de la chabraque, le signe de l'Autre.

La fétichisation d'Angelika trouve une confirmation dans la présentation du héros masculin. Piotr a un beau corps, comme l'auteur le précise, et il en est conscient :

17. Karol Irzykowski, *Paluba. Sny Marii Dunin*, op. cit., p. 187.

18. *Ibid.* Plus tard, Irzykowski parlera, en faisant un lien avec l'histoire de Koroienko, du stade du miroir comme d'une partie intégrante de l'individualisation, pp. 370 et suivantes.

19. *Ibid.*, p. 342.

20. Adam Mickiewicz, *Dziady*, część III [Les Aïeux, III partie], scène 2, p. 153, « Jak owad na róży kwiecie » (NdR).

Il savait qu'il était beau, il adulait cette beauté, il y trouvait quelque chose d'hellénique, c'était d'ailleurs l'unique chose de valeur qui lui appartenait sans conteste²¹.

Cette beauté charnelle le rapproche de l'objet, il emprunte le rôle de celui que l'on regarde, le rôle de la femme. Ola, en lisant le palimpseste, l'appelle « Maria Dunin au masculin ».

La Chabraque, à la différence des *Rêves...*, est étonnamment pauvre en descriptions erotiques de femmes ; dans ce contexte, les propos consacrés au corps de Piotr, même peu nombreux, acquièrent une importance particulière. Le narrateur sait qu'en montrant le corps désiré d'un homme, il transgresse une frontière. Cette rupture avec la convention est accentuée par la difficulté de la description :

il savait [...] qu'il lui plaisait, de visage et de toute sa personne. Mais comment pouvait-il le décrire²³ ?

Cette rupture amène avant tout une inversion des rôles dans le comportement de Piotr. Il est habité par le désir, et pourtant il n'est jamais vraiment le « Moi » phallique. En témoigne la défloration d'Angelika, qui est comme déléguée à quelqu'un d'extérieur. Piotr seul n'arrive pas à faire face au « fétiche » d'Angelika, il a besoin de l'aide d'un médecin²⁴. Il n'est pas plus capable d'affronter comme un homme le jeu de séduction de Berestajka à la fin du roman. Au lieu de se présenter au duel erotique, il lui envoie de l'argent, tel un gage (pour remplacer le phallus absent, p. 332).

Piotr, a-phallique et sublimant, est dans tout le roman le « Moi » quotidien non structuré, privé de son désir jusqu'à la liaison avec la jeune Paulina. C'est alors qu'il reconnaît cette autre part de lui-même, beaucoup plus terre à terre :

Il voulait se convaincre lui-même qu'il sentait l'appel de la nature, qu'il commençait à lui ressembler. Être comme les animaux et les plantes qui restent en accord avec la morale, n'attachant aucune importance aux fonctions physiologiques, distribuer ses fluides vitaux au hasard, sans requête et sans obligation, sans les apothéoses de l'amour et sans les obscénités du désir. Être pris et prendre n'importe qui, suivant la loi ancestrale. Ce sont les hommes qui ont déformé la nature, ils ont emprisonné l'amour dans des formes et des lois ; ils l'ont déformé et, à chaque pas, c'est elle qui se moque d'eux, sous la couverture des formes, des lois et des convenances, elle se moque de leur illusion de leurs forces, et continue de faire des bêtises²⁵.

La sexualité, comme le montre cet extrait, se dévoile dans *la Chabraque* comme dans le palimpseste, toujours sous une double forme : comme quelque chose qui tend vers la

21. « Wiedział, iż jest pięknym, piękność tę adorował, uważał ją za coś helleńskiego, bo zresztą była to jedyna cenna rzecz stanowiąca jego niezaprzeczoną własność. » Karol Irykowski, *Paluba. Sny Marii Dunin*, op. cit., p. 57.

22. « męska Maria Dunin », *ibid.*, p. 194.

23. « wiedział, [...] że się jej podobał z twarzy i postawy. Ale jakże miał o tym pisać? », *ibid.*, p. 200.

24. *Ibid.*, p. 202, La violence refoulée de cette scène revient dans la réflexion de Piotr pendant la lecture de ses propres souvenirs.

25. « Wmawiał w siebie, że czuje ruch natury, że się do niej upodabnia. Być jak zwierzęta i rośliny, które są moralne, nie przywiązując wagi do swych funkcji fizjologicznych, oddając swe soki żywotne według przypadku, bez prośby i bez przymusu, bez apoteoz miłości i święstwa namiętności. Posiadać i być posiadany przez byle kogo, tak jak chce odwieczne prawo. Ludzie to, ludzie wypaczyli naturę, ujęli miłość w karby i formy, i prawa, wypaczyli ją, ale natura na każdym kroku z nich się śmieje i pod powierzchnią praw, form i konwenansów, która ma tylko złudzić ludzi co do ich siły, broi dalej swoje. », *ibid.*, pp. 335-336.

sublimation ou la conceptualisation, et fait disparaître l'altérité sexuelle, quelque chose qui s'oppose sans cesse à la sublimation. Cette deuxième forme de sexualité fait partie en même temps du quotidien ; l'interprétation la montre comme une sexualité nouvelle, qui apparaît à l'époque de la naissance de la psychanalyse freudienne. Après tout, le narrateur du palimpseste et Piotr attribuent à leurs actes sexuels une fonction thérapeutique²⁶, qui échoue cependant dans les cas de Maria et d'Angelika.

L'histoire d'un triangle imaginaire

La « préhistoire », à savoir la liaison entre Piotr et Angelika, ce n'est pas encore un triangle, mais l'histoire de deux amants qui, juste à cause d'un projet fantasmatique commun, va ouvrir cette liaison à un troisième élément et en même temps évoluer. Le projet suit l'idée de « l'art de vie », très en vogue à l'époque, se servant du concept d'Éros et de Thanatos, typique de cette période. Il nous paraît important de constater que, tant qu'il est question de projet, la problématique du genre culturel et la dichotomie correspondante des rôles semblent abolies. Le « Moi » des deux amants acquiert un caractère artistique, où l'activité créative première est de plus en plus confiée à « l'art de vie ». Cela concerne surtout Angelika. Le projet erotique constitue pour elle une fuite devant la crise artistique et devant le danger du manque d'originalité. Le couple quitte l'Italie pour éviter d'être accusé de plagiat. Dans le rôle que joue Angelika, artiste et amante, l'aspect *genre*, au départ écarté, est de plus en plus visible : en tant que femme, un être aux faibles dispositions pour l'acte artistique, elle n'a pas accès au Parnasse.

Le projet de « l'art de vie » n'est pas présenté directement, en tant que texte d'une confession lyrique ou d'un journal, comme c'était à la mode à l'époque, il est seulement esquissé dans les souvenirs de Piotr. Le travail de mémoire découvre dans l'ancien projet non seulement l'altérité, qui devait être sublimée, comme le fétiche dont nous avons parlé, mais aussi, de manière de plus en plus visible, le caractère fantasmagorique de la « pra-liaison » entre Piotr et Angelika. C'est justement à ce moment que l'ancienne liaison, fondée sur la symbiose, se transforme en triangle (entre Angelika, Piotr et Ola), à vrai dire seulement imaginaire, absorbant progressivement de plus en plus de monde : d'abord des personnes extérieures, telle l'actrice russe Berestajka, puis une personne du cercle familial, la jeune Paulina. Plus il y a de femmes, plus le travail de mémoire s'aliène ; Piotr ne la maîtrise plus, il va jusqu'à rejeter complètement le projet lorsqu'il se lie avec Paulina.

Si le projet de « l'art de vie » n'a pas tenu face aux souvenirs, c'est surtout à cause de la force destructrice d'un élément qui justement devait être supprimé : le *gender*. Ola, la deuxième épouse de Piotr, à la différence de l'artiste Angelika, appartient entièrement à la culture polonaise contemporaine. C'est le *gender*, l'identification au rôle de la femme moderne, qui lui sert d'arme face *nu gender* d'Angelika, la première épouse décédée. Le rôle qu'elle endosse selon le *gender* l'immunise face aux projets de Strumieński. Ola ne peut devenir la nouvelle Galathée, créée par Pygmalion, elle n'est pas « une matière propice aux expériences²⁷ », car, à la différence de Piotr, elle appartient à la famille et se définit par cette dépendance. Ola est cependant fascinée par l'Autre dans le projet de son mari, mais son propre jugement esthétique, même s'il est emprunté aux autres, la défend efficacement

26. *Ibid.*, pp. 19, 321 et autres.

27. « podatnym materiałem do eksperymentów », *ibid.*, p. 104.

devant la tentation de « Fart de vie²⁸ ». Cette fascination ne dure d'ailleurs qu'un temps. Ola a une approche trop pragmatique de sa propre sexualité et de ses désirs pour tomber dans la spirale infernale de la sublimation, elle est ainsi protégée des fantasmes. Dans son argumentation biologique, elle suit sensiblement la vision matérialiste de l'époque, selon laquelle « l'amour devrait être réduit à peu près à cette mesure nécessaire dont se contentent les animaux en chaleur²⁹ ».

Il est frappant que, dans cet affrontement de différents projets *dxxgender*, seul *le gender* « artificiel » de Piotr est présenté dans le discours. Par la force des choses, il est incomplet et psychotique, défini uniquement par le discours littéraire, présent dans la culture polonaise depuis l'époque romantique jusqu'à nos jours, alors que *le gender* d'Ola, facile à soumettre à la critique culturelle, n'est pas vraiment présenté. Ola, avec son attachement aux rôles traditionnels, n'est pas l'émanation attendue de la nature, ce n'est pas non plus à elle que revient le premier rôle dans le processus de désillusion. Ce rôle est détenu par un personnage extérieur à plusieurs titres : Berestajka, qui est russe, actrice, écrivaine et femme émancipée. « C'est seulement Berestajka qui est devenue son problème, pourquoi pas déjà Ola ?³⁰ ». Berestajka se joue de Piotr et démasque sa faiblesse lorsqu'elle réagit comme une « femme phallique ». Elle lui donne un coup de cravache et le provoque en duel. Berestajka est presque trop l'incarnation même de la femme fatale, caractéristique de l'époque.

Le narrateur ne lui permet cependant pas d'atteindre l'importance d'une figure fantasmatique masculine. Il réduit son geste phallique en empruntant la perspective de Berestajka elle-même, et en montrant que sa motivation est celle de la séduction féminine³¹, dirigé en réalité surtout contre Ola, et non contre Piotr. Cette interprétation prive Berestajka de sa force de fascination.

La narration et *Xzgender*

Avec sa « culture de sincérité³² », *la Chabraque* correspond à la mystification du palimpseste : le mensonge voile les vraies relations entre les trois personnages principaux. Le « mensonge », ou la déformation, est présenté dans la partie méta-narrative du commentaire à *la Chabraque*, toujours en tant que problème de convention romanesque. Il s'agit de « points honteux », selon la formulation d'Irzykowski, qui dévoilent les limites du langage littéraire.

Les « points honteux » où la vie « se moque de l'abstraction, où elle échappe aux généralisations et apparaît difficile à résoudre, désespérée, exceptionnelle³³ », s'expriment difficilement dans la langue. Cette catégorie englobe dans le roman tout ce qui est lié à l'érotisme ou à l'amour, et c'est là que s'exprime le « chabraquisme », le « Ça » freudien. Angelika et Piotr essayaient dans leur « livre de l'amour » d'échapper au « chabra-

28. *Ibid.*, p. 128.

29. « Miłość powinna się redukować mniej więcej do tej koniecznej miary, jaką się kontentują zwierzęta w czasie rui », *ibid.*, p. 119.

30. « Dopiero Rosjanka stała się jego problemem, dlaczego już nie Ola ? », *ibid.*, p. 320.

31. *Ibid.*, p. 275.

32. *Ibid.*, p. 179.

33. « [życie] abstrakcji uraga, spod uogólnień się usuwa i objawia się jako trudne do rozwikłania, rozpaczliwe, wyjątkowe... », *ibid.*, p. 151.

quisme » et ils se sont empêtrés dans les maillons de nouvelles constructions toutes faites : « ils s'étaient laissé porter par l'élément constructif, en oubliant l'élément chabresque³⁴ ».

Le but de la narration qui contrôle tout n'est pas de trouver un langage qui lui permettrait d'exprimer le « Ça », mais la décomposition des constructions « fausses » à l'aide de l'autoanalyse du narrateur et du héros³⁵. Dans le champ de la déconstruction, *la Chabraque* apparaît uniquement de manière négative, jamais positive. Irzykowski, en tant que narrateur de *la Chabraque*, ne veut pas faire du « chabraquisme » un mythe, le styliser à la Volonté de Schopenhauer, ni voir en lui, comme souvent à l'époque, la force dionysiaque, opposée à la culture.

Si les commentaires, développés de manière exagérée, et la réflexion qui remplace presque totalement l'action, peuvent être lus comme un gigantesque essai de sublimation, alors la narration méta-fictionnelle serait une trace de psychose, dont la source se trouve dans le refoulement sexuel, dans l'histoire du fétichiste. D'après nous, le fantasme sexuel qui se dessine en dehors des histoires racontées ne justifie pas une lecture qui s'opposerait à la voix du narrateur et aux commentaires méta-fictionnels. La voix du narrateur est, avec son discours intellectuel, trop générale - elle transmet la philosophie de l'époque (Ernst Mach) et amplifie la nouvelle esthétique - pour y voir la trace d'une narration psychotique. La conclusion sera donc différente.

O ! Grands Augures ! Si vous voulez me brûler sur un bûcher parce que je « trifouille » dans les affaires erotiques, veuillez au moins prendre en compte que je considère les secrets intellectuels - j'essaie de les considérer - avec une impertinence plus grande encore, car en vérité le cerveau (l'âme) a plus d'endroits honteux que le corps. Face aux autres secrets, il suffit d'avoir la volonté de s'opposer et un peu de culot, alors que là, il faut avoir un cerveau bien musclé pour soulever ce poids énorme³⁶.

La Chabraque ne contient pas de texte caché. Il faut faire confiance à l'aveu du narrateur, selon lequel c'est « le cerveau » et non « le corps » qui est son point de départ. Il serait vain de rechercher dans le roman un nouveau Marquis de Sade, un Sacher-Masoch ou l'hystérie masculine. Il manque surtout ici un « travail sur le corps », un essai de création d'un corps (corpus) culturel où l'on pourrait enfermer le drame des rôles *de gender* et supprimer les Autres désirs. La surprise que nous prépare ce texte réside dans le fait que, dans la culture de lutte entre les *gender*, - où l'appartenance à un *gender* devient un texte culturel par le biais du mythe ou du fantasme, comme dans le cas de l'hystérie ou du masochisme - Irzykowski choisit le chemin inverse. *La Chabraque* n'est pas une construction, mais une déconstruction des discours de *gender* de l'époque, discours qui essaient, dans l'ensemble, de supprimer la force *de gender*. Par conséquent, le texte va vers une nouvelle essentialisation des sexes, mais non vers une approbation du *gender*. Piotr est une figure décadente mais, à la fin du roman, il devient un clerc ordinaire, non « héroïque ».

34. « ...dali się unieść pierwiastkowi konstrukcyjnemu, ale nie uwzględnili pałubicznego », *ibid.*, p. 351.

35. *Ibid.*, p. 196.

36. « O wielcy augurzy ! jeśli zechcecie i mnie spalić na stosie za to, że „babrzę” w rzeczach płciowych, to raczcie przynajmniej zważyć, że ja tajemnice intelektualne traktuję - staram się traktować, z jeszcze większą bezczelnością, bo zaiste mózg (dusza) ma daleko więcej części wstydlivych niż ciało. Przy tamtych tajemnicach wystarczy chęć opozycji, swawola, ale tu trzeba muszkułów w mózgu, aby podnieść olbrzymi ciężar », *ibid.*, p. 235.

C'est son *alter ego*, l'auteur-narrateur, qui devient un clerc héroïque, car il est le seul à atteindre la frontière interne, à savoir celle de la littérature. *La Chabraque* présente donc les « adieux » à la littérature, et à partir de ce moment-là, Irzykowski ne sera que - tel est son choix - son interpréteur. La réflexion sur la narration commence par l'impossibilité de parler du désir sexuel et finit par la critique moderne du langage, par la théorie de l'« innommable »³⁷. C'est la psyché qui en est l'objet, et non « l'âme nue » mythique de Przybyszewski³⁸, à laquelle Irzykowski s'opposait ouvertement. En faisant le lien entre la psychanalyse et la critique du langage, Irzykowski est clairement en avance sur son temps, au point d'avoir du mal à se faire une place dans la littérature avant Freud et Lacan.

La réflexion sur la manière d'Être avec l'Autre dans le romantisme et le modernisme aboutit à un résultat semblable. Le romantisme et le modernisme évitent de manière similaire le fantasme de l'Autre. L'Autre se transforme en proche et perd son caractère de projection. Il faut cependant rester prudent et ne pas en tirer de conclusions hâtives quant au caractère du modèle de la culture polonaise. Celle-ci ne fuit pas pour autant les fantasmes. Il est cependant très utile de remarquer l'influence de ces deux textes (ou groupes de textes) sur la culture polonaise. L'image du Cosaque, grâce à Sienkiewicz³⁹ et sa réception multimédia au XX^e siècle, est certainement plus importante, plus suggestive et mérite d'être analysée du point de vue des recherches sur la culture. L'influence de *la Chabraque*, elle, se limite peu ou prou à la littérature. Gombrowicz, dans son journal et dans ses romans, nous montre qu'il a pris au sérieux les leçons d'Irzykowski concernant le fantasme et la narra-

Traduit par Kinga Siatkowska-Callebat

Alessandro AMENTA

Université de Milan

La double altérité

comme figure d'une recherche transgressive de l'identité.

Entre conflit et dialogue : l'exemple de Marian Pankowski '

Chaque société connaît une interaction entre la norme et l'altérité. Lorsqu'il devient impossible de concilier, d'adoucir ou de dépasser les différences, cette interaction peut revêtir la forme d'un affrontement entre deux systèmes de valeurs opposés, voire conduire au conflit ouvert. L'altérité constitue alors un danger par rapport à l'identité nationale collective et finit par être marginalisée, isolée, niée. Mais, dans certaines sociétés et à certaines époques, la norme peut aussi chercher à dialoguer avec l'altérité, qui est ainsi perçue non comme un adversaire dangereux, mais comme une source de savoir alternatif, de progrès et d'évolution. Dans les deux situations, l'altérité représente la vérité et porte en elle le discours des minorités culturelles, ethniques, linguistiques, sexuelles. Parallèlement, les minorités elles-mêmes peuvent rechercher des formes d'entente avec la norme, voire d'intégration au sein de celle-ci. Elles peuvent aussi rechercher le conflit et la controverse, afin d'affirmer leur identité et de retrouver leur propre place au sein de la majorité.

Reflet de ces dynamiques sociales, la littérature crée de nouveaux mondes possibles, et propose de nouvelles solutions à la question du rapport identitaire qui existe entre norme et identité. Dans la littérature polonaise, à plusieurs reprises, le choc entre deux systèmes est représenté par la rencontre de l'univers conservateur, religieux, hétéro-normatif et de la double altérité, personnifiée par un étranger homosexuel. Ce personnage symbolise souvent une altérité révolutionnaire et transgressive qui pénètre au cœur de la norme elle-même, en établissant fréquemment une relation ambiguë avec le représentant de la polonité. Un tel personnage joue un rôle d'agitateur, parfois même de destructeur, et conduit toujours le lecteur à réfléchir sur sa conviction et sa foi en une conception pure et non problématique de l'identité. Chez Witold Gombrowicz, Julian Strykowski, Marian Pankowski et dans une moindre mesure chez Marek Jastrzębiec-Mosakowski, l'altérité sexuelle se mêle à l'altérité nationale en conduisant à diverses façons d'être simultanément « autre », « étranger », « venu d'ailleurs ». La dynamique et les conséquences d'un tel affrontement diffèrent en fonction de la sensibilité artistique et des intentions de l'auteur. Il est toutefois possible de trouver certaines similitudes dans la représentation de ce thème, des stratégies littéraires communes, des langages communs. D'une façon générale, on peut déceler trois grandes phases, trois étapes de l'interaction entre l'altérité et la norme polonaise : la rencontre, l'affrontement, le choix.

1. Une version augmentée de ce texte a été publiée dans la revue *uniGENDER*, 2006, 1.

37. *Ibid.*, pp. 352 et suivantes.

38. Stanisław Przybyszewski (1868-1927), un des écrivains les plus représentatifs de la Jeune Pologne (NdR).

39. Henryk Sienkiewicz (1846-1916), écrivain jouissant d'une grande popularité. Son roman *Quo vadis ?* (1896) lui a valu le prix Nobel en 1905. Chantre de l'héroïsme polonais (NdR).

40. Cf. aussi mes études sur les romans et le journal : « Język pożądania u Witolda Gombrowicza » [le Langage du désir chez Witold Gombrowicz], in *Nié w labiryncie pożądania* [le Fil dans le labyrinthe du désir], o/ >. ai. p. 196-216; « Kosmos albo strach przed Paluba » [GMOTÓ! ou la peur devant/d *Chabraque*], in M. Zybur, I. Surynt (red.), « Patagończyk w Berlinie ». *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej* / « Un Patagonien à Berlin ». Witold Gombrowicz aux yeux de la critique allemande], Cracovie, Universitas, 2004.